

## Werk

**Titel:** Shakespeare auf der englischen Bühne seit Garrick

**Untertitel:** einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft...

**Autor:** Vincke, Gisbert

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1887

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0022|log4](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0022|log4)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Shakespeare auf der englischen Bühne seit Garrick.<sup>1)</sup>

Einleitender Vortrag

zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Von

**Gisbert Frhrn. Vincke.**

Das englische Drama entstand um die Mitte des XVI. Jahrhunderts. Schauspielhäuser wurden zuerst in London gebaut. Und die Londoner Bühne blieb auch fernerhin der Prüfstein für den Darsteller: nur wer dort sich bewährte, hatte fest seinen Ruhm begründet. Eine Gunst des Glücks war es, daß dem englischen Drama alsbald in Shakespeare der größte dramatische Dichter erstehn sollte, daß sich Diesem in langer Folge die großen Schauspieler

---

<sup>1)</sup> *Memoirs of Charles Macklin. By William Cooke. London 1806. — Life of Mrs. Siddons. By Thomas Campbell. 2 vols. London 1834. — Memoirs of the Life of John Philip Kemble. By James Boaden. 2 vols. London 1825. — Memoirs of John Bannister, Comedian. By John Adolphus Esq. 2 vols. London 1839. — A Memoir of Charles Mayne Young, Tragedian. By Julian Charles Young. 2 vols. London 1871. — The Life of Edmund Kean. By J. W. Hawkins. 2 vols. London 1869. — Macready's Reminiscences and Selections from his Liaries and Letters. By Sir Frederick Pollock, Bart. 2 vols. London 1875. — The Life and Theatrical Times of Charles Kean. By John William Cole. 2 vols. London 1859. — „Their Majesties Servants“, or Annals of the British Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean. By Dr. Doran. 2nd. Edition. London 1865. — On Actors and the Art of Acting. By George Henry Lewes. (Leipzig, Tauchnitz 1875). — Biographia Dramatica. Originally compiled, to the year 1764, by David Erskine Baker. Continued thence to 1782, by Isaac Reed. Brought down to the end of November 1811, by Stephen Jones. 4 vols. London 1812. — Ludwig Tieck, Kritische Schriften. 4 Bde. Leipzig 1852. Bd. IV.*

gesellten: so blieb stetige Wechselwirkung erhalten zwischen Dichter, Darsteller, Zuschauer — ihnen Allen zum Vortheil.

Jedes der drei letzten Jahrhunderte verzeichnet einen Namen, dessen Träger die höchste Stufe der Schauspielkunst erstieg und zugleich der Shakespeare-Darstellung seinen Stempel aufdrückte, sodaß ihm überlebte, was er schuf. Das XVI. Jahrhundert nennt uns Richard Burbadge. Nur in verschwommenen Zügen blieb sein leibliches und geistiges Bild den Nachlebenden erhalten: um so schlagender wird der Werth des Künstlers dadurch erwiesen, daß er der Erste war, welcher Shakespeare's mächtigsten Gestalten unter dem Auge des Dichters Leben verleihen durfte; er starb 1618. Bald folgten die Bürgerkriege: von den Puritanern wurden Schauspiele mißachtet, verpönt; völlige Wandlung trat dann ein mit der Restauration. Die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts wird verherrlicht durch Thomas Betterton [geb. 1638], welcher über das weite Gebiet der Tragik und Komik als Selbstherrscher gebot. Sein letztes Auftreten [1710] beschleunigte den Tod des Siebzigers; er ruht in Westminster. Der Stern des XVIII. Jahrhunderts war David Garrick, dessen Ruhm durch die Grenze der Heimath nicht beschränkt ward; auch ihm gewährte Westminster das Grab [1779].

Jetzt lebte noch als Bühnenveteran der älteste Schauspieler aller Zeiten: Charles Macklin [geb. 1690]. Aus eigener Erkenntniß des Rechten verwarf er geschraubte Rede, gespreiztes Spiel — wie es nach Betterton sich breit machte — und setzte an ihre Stelle die natürliche Wahrheit; dafür entließ ihn freilich sein Direktor John Rich mit den Worten: „Auf der Bühne lautet Das zu gewöhnlich!“ und erst Garrick's Macht entschied den Sieg der gesunden Anschauung. Um Shakespeare erwarb sich Macklin ein besonderes Verdienst. Der Kaufmann von Venedig fristete sein Dasein auf den Brettern nur in possenhafter Bearbeitung von Lord Lansdowne aus dem Jahre 1701; Macklin wagte die Darstellung nach dem Text des Dichters [1741], trotz Kopfschütteln der Freunde und Kollegen, die so kühner Neuerung ein schlechtes Ende prophezeiten; und sein Shylock im Geiste Shakespeare's war eine Leistung, welche von den Nachfolgern kaum übertroffen ward. Noch als Neunundneunzigjähriger gab er die Rolle mit Beifall, woran das Greisenalter theilhaben mochte; bei der Wiederholung im hundertsten Lebensjahre versagten die Worte, ein Anderer mußte für ihn eintreten, und Macklin schied von der Bühne — auf immer; er starb 108 Jahre alt [1797].

Auch das XIX. Jahrhundert brachte den Engländern große Darsteller. Diese suchten, wie herkömmlich, in London ihren Ruhm, und sie suchten gern die Leitung einer Bühne, um ihre Gebilde aus eignen Gedanken desto unabhängiger zu verwirklichen. So folgt denn die Shakespeare-Darstellung in England auch fernerhin den glänzenden Namen der englischen Schauspielkunst.

Unter diesen begegnet uns zunächst John Philip Kemble [geb. 1. Februar 1757], echtschauspielerischen Geschlechts: sein Vater war Direktor einer Wandergesellschaft, seine Mutter die Tochter eines solchen. Gleichwohl wurde der Sohn nicht zum Komödianten bestimmt; dieser vollendete die klassischen Studien im Jesuitenkollegium zu Douay, dann aber trieb's ihn auf die Bretter, welche er freilich als Knabe schon betreten hatte.<sup>1)</sup> Der Neunzehnjährige wußte genau, was er wollte — das Ziel hieß: Leitung des Drurylane-Theaters als erster Schauspieler seiner Zeit! Und dies Ziel ward erreicht. Acht Lehrjahre verstrichen bei verschiedenen Provinzial-Bühnen; mit sechsundzwanzig Jahren [1783] erschien Kemble zum ersten Mal in Drurylane — als Hamlet. Die Darstellung des vielgedeuteten Charakters bot in diesem Falle besondere Schwierigkeit; denn alle Gebildeten unter den Zuschauern waren vertraut mit der Bühnenüberlieferung, welche hier an Garrick unmittelbar anknüpfte: sie prüften streng jede Abweichung auf ihre Begründung. Kemble hatte keinen seiner Vorgänger gesehen: so ward die Rolle durchaus eigenste Schöpfung, wohl erwogen in jeder Einzelheit. Dem Geiste wandte er nicht, nach bisheriger Art, die Schwertspitze entgegen — weil keine Waffe Schutz gewährt wider solche Mächte; nur seine linke Hand war ausgestreckt, die rechte hielt nachlässig das gesenkte Schwert. Beim Abgang des Geistes kniete Hamlet nieder, als Zeichen der Ehrfurcht vor dem Vater in diesem feierlichen Augenblick. Die

---

<sup>1)</sup> Dieses erste Auftreten des zehnjährigen Kemble fand statt in dem unbedeutenden Stück: *Charles the First*, verfaßt 1737 vom Schauspieler Howard. Die *History of Worcester* bringt eine Kopie des Theaterzettels vom 12. Februar 1767, darin heißt es: James, Herzog von Richmond — Mr. Siddons (später Sarah Kemble's Gatte); James Herzog von York — Mr. John Kemble; die junge Prinzessin — Miss Kemble; Lady Fairfax — Mrs. Kemble; Gesang in den Zwischenakten — Mr. Fowler und Miss Kemble. Im folgenden April wird angekündigt: Mr. John Kemble als Philidel („König Arthur“), Miss Kemble als Ariel („Der Sturm“). *Life of Mrs. Siddons by Campbell*, I, 38. 39. Hier ist aber das Alter der Geschwister nicht richtig; denn 1767 zählte John 10, Sarah bald 12 Jahre — vgl. a. a. O. I, 14. 15.

Zuschauer wurden gefesselt von der selbständigen Erscheinung; die Kritik behandelte den jungen Schauspieler achtungsvoll, wenn auch bei Manchem, das er brachte, ihre abweichende Ansicht laut ward. Als Mißgriff bezeichnete sie mit Recht, daß Hamlet im modernen Hofkleid von schwarzem Sammt erschien, dazu den Hosebandorden nebst breitem Band, sowie gepudertes Haar. Aber das Stück wurde fünfmal wiederholt; der Novize hatte festen Fuß gefaßt auf dem Londoner Boden. Nun folgten die jüngeren Shakespeare-Rollen: Bassanio, Posthumus, Macduff, ferner König Johann, Richard III., Othello, Macbeth, Lear. Bald darauf [1785] starb, noch nicht vierzigjährig, ein gefährlicher Nebenbuhler aus Garrick's Schule, John Henderson, er wurde bestattet in Westminster zwischen Samuel Johnson und Garrick.

Kemble übernahm, einunddreißig Jahre alt, die Leitung des Drurylane-, später die des Coventgarden-Theaters; er blieb in dieser Stellung, mit kurzer Unterbrechung, bis zum Schluß seiner Laufbahn. Der gewissenhafte Schauspieler bewährte sich als umsichtiger Bühnenleiter, dem es galt, eine würdige Darstellung zu erzielen. Dekorationen, Maschinerien, Kostüme wurden geprüft, ergänzt; dabei kam ihm zu statten, daß den Zuschauern anspruchslose Naivetät noch geblieben war. Sodann beschäftigte ihn die Aufstellung eines tüchtigen Repertoires, und hier leistete den besten Dienst seine reichhaltige Theaterbibliothek: vor Allem waren da vertreten die älteren Stücke, sowie Shakespeare und dessen Erklärer. Er kannte den Dichter, er kannte seine Landsleute. Beim gelegentlichen Streit, welche Tragödie die größte sei, Othello oder Macbeth? meinte Kemble: „Die Kritiker mögen diesen Punkt unter sich ausmachen, aber ihre Entscheidung gilt nur für sie — das Volk hat sein eigenes Urtheil. Nehmt irgend eine Shakespeare-Ausgabe, die gelesen wird, und achtet darauf, welcher Band am stärksten benutzt ist: ich wette, was ihr wollt, der Band wird es sein, worin Hamlet steht.“

Auch Deutschland steuerte bei zum englischen Repertoire. Lessing's Minna von Barnhelm, bearbeitet durch James Johnstone als *The Disbanded Officer, or, The Baroness of Bruchsal*, fesselte schon 1786 die Zuschauer in neun Wiederholungen; Emilia Galotti wurde nur dreimal gegeben 1794.<sup>1)</sup> Größerer Beliebtheit erfreute sich

<sup>1)</sup> In Minna von Barnhelm erscheinen Major Tellheim und Wachtmeister Paul Werner als Oberst Holberg und Sergeant-Major Paul Warmans, die muntere Franziska heißt Lisetta. Eine spätere Uebersetzung von Fanny Holcroft be-

Kotzebue mit zwei Schauspielen: Menschenhaß und Reue, unter dem Titel *The Stranger* bearbeitet von Benjamin Thompson [1798]; sodann: Die Spanier in Peru, frei behandelt und umgetauft *Pizzaro* durch Richard Brinsley Sheridan, den Verfasser der Lästerschule [1799]. Sheridan verstand kein Deutsch, er hatte unter fremdem Beistand Kotzebue noch überbombastet, aber Musik und Bühneneffekte wirkten hier zusammen mit patriotischen Thaten — Buonaparte wollte damals England überfallen: so wurden von dem Stück 30000 gedruckte Exemplare verkauft.

Bei der Rollenvertheilung ging Kemble als gutes Beispiel voran, zur Einschränkung der beliebten Jagd nach ersten Rollen: Jeder sollte am richtigen Platze stehn. Alle Theaterweisungen wurden mit seiner schönen Handschrift im Bühnen-Exemplar eingetragen. Und doch ermattete nie der eiserne Fleiß des Darstellers, der seine Rollen eigenhändig ausschrieb, um sie dann mit allen Hilfsmitteln zu studiren. Günstig war ihm die äußere Erscheinung: eine hohe Gestalt, ein edler Kopf — aber die Haltung entbehrte der raschen Geschmeidigkeit, man verglich ihn dem plastischen Bildwerk. Leichtes Asthma bedingte vorsichtige Behandlung der nicht umfangreichen Stimme: daraus ergab sich ein klarer, gemessener Vortrag an ruhigeren Stellen; dann folgte das Wort auch der hastigen Kraft höchster Leidenschaft. So weckte sein Spiel stets Bewunderung, Ehrfurcht; seltener riß es fort zum wärmsten Mitgefühl. Für das Komische besaß Kemble kein Talent: er wollte als Falstaff auftreten — das verhinderten die Freunde, zu seinem Glück. In vornehm stolzer Haltung that es ihm Keiner gleich; deshalb rühmte man vor allen die römischen Rollen: Brutus, Coriolan. Hier zeigt sich der scharfe Gegensatz zu Garrick, dem es in römischer Tracht nie behaglich war, weil seine mannigfaltig schnelle Rede, das beweglich wechselnde Spiel damit nicht stimmen mochten; er versuchte auch nur als jüngerer Mann den Triumvir Antonius in Antonius und Cleopatra.

Zu Anfang des XIX. Jahrhunderts trat eine seltsame Bühnenerscheinung in's Licht der Londoner Lampen: William Henry

---

wahrte den Titel des Originals. Emilia Galotti erlebte noch zwei weitere Uebersetzungen -- von B. Thompson und Fanny Holcroft.

Auch Schiller's „Kabale und Liebe“ wurde schon 1797 von M. G. Lewis vortrefflich übersetzt, unter dem Titel: „*The Minister*“; das Stück gelangte aber nicht auf die Bühne.

West Betty [geb. 1791]. Im zwölften Lebensjahre spielte er den Romeo und — Hamlet. Das Volk jubelte Beifall, Herzoginnen und Gräfinnen verzogen den Knaben, ernste Lords von der Richterbank ertheilten ihm ihren Segen, auf William Pitt's Antrag vertagte das Unterhaus die Sitzung, um den „jungen Roscius“ spielen zu sehn; seine Einnahme betrug wöchentlich 500 £. Aber mit siebzehn Jahren, wenn bei Andern der Ruhm noch in der Knospe schlummert, hatte sein Ruhm schon abgeblüht: der Jüngling hielt nicht, was der Knabe versprach.

Kemble's Auftreten war gefördert worden durch seine ältere Schwester Sarah [geb. 5. Juli 1755], bekannt unter dem Namen Mrs. Siddons als Englands größte Tragödin. Sie trat auf in neunzehn Shakespeare-Rollen — vom Luftgeist Ariel bis zur Matrone Volumnia; ihr Jugendmuth verstieg sich sogar mit Erfolg — zum Hamlet. Humor und Anmuth standen Sarah Siddons zu Gebot, nur der leichte Scherz des Muthwillens versagte ihrem Wesen, welches in ernster Würde, im Erhabenen, Gewaltigen seinen vollendeten Ausdruck fand. So erreichten den Gipfel: Königin Katharina und Volumnia, Constanze von Bretagne und Lady Macbeth. In Emilia Galotti war sie Gräfin Orsina. Der gebietenden hohen Gestalt entsprach Wohllaut der Stimme, Zauber des Auges — berückend oder vernichtend. Als Gattin und Mutter bewahrte sie fleckenlosen Ruf. Mrs. Siddons sagte: „Mein Bruder John kann beim stärksten Ausbruch des Gefühls noch bedacht sein, daß der Mantel sich ihm nicht verschiebt; mir schwindet jeder Gedanke daran im Sturm der Leidenschaft.“

Mit den Jahren gesellten sich zur Bühnenthätigkeit beider Geschwister als weitere Angehörige: die Gattin John's, früher Miss Hopkins, der jüngste Bruder Charles Kemble [geb. 1775] und dessen Gattin, früher Miss Decamp. John Kemble war auch im Leben ein Ehrenmann, geachtet und gesucht von den Besten; dann aber stand ihm seine Kunst zu hoch, als daß sie geselliger Belustigung fröhnen sollte. Er hatte die Hamlet-Rolle dreißigmal ausgeschrieben und jedesmal neue Schönheiten entdeckt. In seinen letzten Bühnentagen rief er aus: „Jetzt erst, wo das Sinken der Kraft mich zum Rückzuge mahnt, fang' ich an, meine Kunst ganz zu verstehn!“ — Oft stritt mit ihm um die Palme der geniale Altersgenosse George Frederick Cooke [geb. 1756]; zügelloses Leben beschleunigte seinen Tod, er starb in Amerika [1812]. Lord Byron sagte: „Cooke war der natürlichste Schauspieler, Kemble der über-

natürlichste, Kean hielt die Mitte zwischen beiden, aber Mrs. Siddons galt soviel als die drei zusammen.“

Kemble, der Sechzigjährige, trat noch einmal auf in einer Reihe seiner beliebtesten Rollen, zuletzt am 23. Juni 1817 als Coriolan. Diesen Abend schildert ein bewährter Augenzeuge — Ludwig Tieck: „Tausende waren dicht an einander gedrängt; Zujauchzen, Jubel des Entzückens und Thränen der Rührung wurden dem edlen Veteranen, den das Publikum an diesem Orte niemals wiedersehen sollte. Der lauteste Lärm des Beifalls, den ich je, selbst in Italien, gehört hatte, war nur ein schwaches Getöse gegen dieses unbeschreibliche Toben, das sich, nachdem der Vorhang gefallen war, oben und unten, schreiend und pochend, mit Händen und Füßen, mit Fächern und Stöcken arbeitend, von allen Seiten erhob. Nachdem dies eine lange Weile gedauert hatte, trat Kemble tiefgerührt wieder hervor. Was völlig unmöglich schien, ereignete sich dennoch: der Lärm wurde noch größer, so daß sein Getöse das Gefühl von etwas Furchtbarem und Erhabenem erregte. Kemble verbeugte sich und setzte einigemal an, um seine Abschiedsworte zu sagen; er errang endlich die Fassung, wurde aber oft durch Thränen unterbrochen. Kein Laut im Hause, als aus vielen Gegenden ein verhaltenes leises Schluchzen.“ — Den letzten Bühnengruß schlossen die Worte: „Gegen meinen Wunsch sage ich Ihnen in dieser schmerzlichen Scheidestunde ein langes Lebewohl!“ — Erschütterte Gesundheit nöthigte Kemble, das südliche Frankreich, Italien und die Schweiz aufzusuchen; er starb in Lausanne am 26. Februar 1823 und fand dort die Ruhestätte.

Ein Stern erlosch — ein neuer war schon aufgegangen; aber seine Bahn steht zu der eben verfolgten im schneidenden Gegensatz. Der Mensch wandelt nicht ungestraft unter Palmen — er wandert auch nicht unbefleckt durch's Elend.

Edmund Kean ward geboren 1787 am 4. November; über seinen Vater schwanken die Angaben, ob er Schneider oder Schreiner war, seine Mutter hieß Anna Carey. Die Eltern kümmerten sich nicht um das Kind, dessen erste Lebensjahre dunkel bleiben; dreijährig wurde Edmund wegen seiner Schönheit erwählt, im Opernballet den Amor darzustellen. Eine schmutzige Winkelschule gab ihm dürftigen Unterricht. Die Zeit bis zum siebenundzwanzigsten Jahre ist ein stetes Vagabundenleben, voll Enttäuschung, Kummer, Hunger. Der Sechsjährige verdingt sich als Schiffsjunge zur Fahrt nach Madeira, die Beschäftigung mißfällt ihm, er stellt sich taub,

täuscht die Aerzte und erreicht seinen Zweck: man schafft ihn nach London zurück. Ein Oheim, Moses Kean, stelzfüßig, Bauchredner und Mimiker, widmet ihm bedenkliche dramatische Lehrstunden, aber er macht ihn auch mit Shakespeare bekannt, und der Sinn des Knaben ist gefesselt; hinter den Koulissen von Drurylane wächst der Funke zur Flamme. Oheim Moses stirbt, Edmund lebt in Schenken, auf Jahrmärkten: da verdient er sein Brod durch Seiltanz und mimische Kunststücke. Um diese Zeit spielt er auch den Prinzen Arthur im König Johann — neben Kemble, neben Mrs. Siddons, und studirt Kemble's reife Darstellung, ohne sie zu bewundern. Das ist nur ein flüchtiger Sonnenblick! Es geht wieder auf Jahrmärkte: er macht den Affen, singt als Nachtigall und vollführt die verwegenen akrobatischen Leistungen. Der Vierzehnjährige veranstaltet zu Portsmouth eine Abendunterhaltung, er gefällt als Hamlet, als Richard III; am nächsten Tage Wiederholung: sein Reingewinn beträgt 3 £. — ein nie besessener Schatz! Nun folgt Umhertreiben mit Wandertruppen, bei kargem Lohn, schmaler Kost. Gelegentlich wird auch Unterricht ertheilt im Tanzen, Fechten, Boxen — das Alles und dazu Reiten, Rudern, Schwimmen versteht er meisterhaft. Der Einundzwanzigjährige heirathet die Schauspielerin Mary Chambers, vordem Erzieherin; beide ziehn weiter wie bisher, in der Regel zu Fuß. Familiensorgen steigern das Elend! oft genug muß ein Glas Brandy die gesunkenen Lebensgeister wieder auffrischen. Endlich trifft ihn zu Dorchester ein Gönner aus früheren Tagen, Dr. Drury, der staunt über die Fortschritte des Komödianten, er empfiehlt ihn den Eigenthümern des Drurylane-Theaters; ihr Bühnenleiter kommt, prüft sein Spiel — und alsbald folgt ein Engagement auf drei Winter, gegen 8, dann 10, zuletzt 12 £. wöchentlich. Edmund Kean erscheint vor den versammelten Eigenthümern in London. Diese sehn enttäuscht den schäbigen Aufzug des kleinen, blassen, unruhigen Mannes mit dunklem Haar, mit blitzenden Augen, der so selbstbewußt vor sie hintritt. Er soll ihnen vordeklamieren — das wird verweigert: er ist engagiert und verlangt sein Recht, zuerst den Shylock zu spielen, weil der weite Rockelordes Juden die Mängel der körperlichen Erscheinung verbergen wird. „Cäsar oder Nichts! das Publikum mag richten.“ Widerwillig müssen sie nachgeben. Der 26. Januar 1814 kommt, trüb und regnet; man hält nur eine Probe, Vormittags: der entsetzte Regisseur tadelt die neue Auffassung des Shylock, Stolz erwidert Kean: „Die Auf-

fassung soll neu sein; ob sie falsch ist, das wird sich finden.“ Am Abend ein leeres Haus, kaum fünfzig Menschen im Parterre. Shylock tritt heraus — in schwarzer Perrücke, statt der üblichen rothen, er lehnt sich ruhig auf den langen Rohrstab, er spricht natürlich, epigrammatische Schärfe bezeichnet die Spitzen der Rede. Schon seine ersten Worte fesseln die überraschten Hörer, der Beifall wächst von Scene zu Scene, er wird stürmisch im IV. Akt. Das Ziel, seit Jahren erstrebt, ist endlich erreicht: die erste Stunde reinen Glücks! Kean stürzt nach Hause, seinem Weibe ruft er zu: „Mary, jetzt sollst du im eignen Wagen fahren, und Charlie, mein Junge, du sollst auf die Schule nach Eton — o hätte Howard, unser Aeltester, das noch erlebt! Aber Dem ist besser dort, wo er ist.“

Die Theater-Eigenthümer waren überrascht, nicht überzeugt; allein zu ihnen gehörte Lord Byron: Dieser fühlte sich angezogen durch das verwandte Genie, und mit Wärme trat er ein dafür. Byron's Wort ward bewährt durch Kean's That: das alte Drury-lane sah, wie niemals zuvor, eine dichtgedrängte Menge, sobald der Zettel Kean's Namen brachte — auf ihn strömte Ruhm, strömte Gold! Bei der Vorstellung von Richard III. unterhielten sich die Schauspieler über seine Kunst. „Pah!“ sagte Einer, „er ist ein guter Hanswurst!“ Der alte John Bannister erwiderte: „Da hast du Recht; der Hanswurst sprang uns allen über die Köpfe.“ — Richard III. steigerte den Eindruck. Kean brach auch hier mit allem Herkommen. Lord Byron schrieb: „Richard ist ein Mann, und Kean ist Richard!“ Kemble sagte: „Sein Spiel weicht so völlig ab von dem meinen, daß Niemand verlangen kann, mir soll dies Spiel gefallen; aber Eins bleibt wahr, ihm zum Ruhm: in seinem Ernst ist er furchtbar.“ Auch Hamlet gefiel, und den Hamlet übertraf noch der Othello: dessen Farbe verwandelte Kean aus dem tiefen Schwarz in ein liches Braun, um dem Mienenspiel mehr Ausdruck zu gestatten; später gab er den Iago mit gleichem Glück. Die nächsten Jahre brachten Macbeth, Timon, auch Romeo, Richard II. — letztere beide hatten nur zweifelhaften Erfolg. Weiche, innige Töne paßten weniger für die Natur des Darstellers; desto sicherer traf er das Harte, Schrofte; gleichwohl klang die Stimme melodisch in der Tiefe, aber das verlor sich in der Höhe bei heftiger Erregung. Seine Macht war die Leidenschaft. Das Komische stand ihm nicht minder zu Gebot: er sang in der Posse, spielte noch wie einst den Harlekin, und die Freunde stritten, ob Othello oder

Harlekin den Preis verdiene. Seine Fehler entsprangen seiner Vielseitigkeit, dem Verlauf seiner Bahn: so gab er ein blitzendes, blendendes Feuerwerk von neuen scharfen Betonungen, die oft den Sinn ganz veränderten; dazu hastiges Spiel, reich an überraschenden kleinen Künsten — das Alles bestach im Moment, es drängte zu Beifallsstürmen.

Kean sagte: „Die Kritik rühmt von mir, ich spiele meine Rollen aus der Eingebung des Augenblicks — Das ist lächerlich: Alles muß vorher überlegt und festgestellt sein.“ Trotzdem that er oft genug das Gegentheil und spielte ganz anders als er's vorher überlegt hatte. Wenn dann seine Frau erstaunt nach dem Grunde fragte, erhielt sie zur Antwort: „Ich fühlte, daß es so richtig war.“ Hier handelt sich's um den alten Streit: ob der Spieler über seiner Rolle stehn soll, oder die Rolle über dem Spieler. — Meister Talma fällt dieses Urtheil: „Die Schauspielkunst bleibt ein großes Paradoxon. Wir müssen die Kraft des tiefen Empfindens besitzen, sonst gelingt es uns nimmermehr, im vollen Hause die vielköpfige Menge zu beherrschen, sie fortzureißen; aber wir müssen gleichzeitig auf den Brettern unser Gefühl im Zaume halten; denn sobald wir diesem nachgeben, wird die Darstellung unsicher. Der erfahrene Schauspieler berechnet vorher die Wirkung, er improvisiert nicht den Ausbruch der Leidenschaft, des Seelenschmerzes: was er auch kundgiebt, es ist das Ergebniß reifer Erwägung. Der Todeskampf, welcher dem Augenblick entsprungen scheint, die Freude, welche wie unwillkürlich hervorbricht, Tonfärbung, Handbewegung, Blick — dies Alles gilt für plötzliche Eingebung, und es wurde doch hundertmal vorher versucht.“ So der unerreichte Talma. Bei Edmund Kean konnte ungestüme Praxis die Schranken der nüchternen Theorie überspringen. Garrick's Wittwe sah in ihm den einzigen berechtigten Nachfolger ihres Gatten, an den er sie lebhaft erinnerte. Londons vornehmste Kreise bemühten sich, den Künstler heranzuziehen, allein er vermied lieber solche Gesellschaft und begründete das mit den Worten: „Dort spricht man über Vieles, was ich nicht verstehe — Politik und andere gelehrte Sachen; aber vom Theater spricht man unglaublichen Unsinn.“

Kean stand jetzt auf dem Gipfel seiner Kunst, seiner Kraft, seiner Macht. Das währte fünf Jahre lang — da traf ihn die selbstverschuldete Wendung. Ein Mann, der in der Ehre seines Hauses durch ihn gekränkt war, suchte Recht bei dem Richter, und der

Verklagte wurde gebüßt um 800 £. Die Höhe der Strafe fiel nicht in's Gewicht, allein — wie stets bei solchem Fall — erhob sich der Streit: ob das Privatleben des Schauspielers mit in Betracht komme bei Beurtheilung seiner Kunstleistung? und wie stets wurde dies bejaht von der Menge, welche überdies aufgestachelt war. Das erste Wiedererscheinen vor den Lampen brachte dem verwöhnten Liebling einen Sturm des Mißfallens, welchem nicht er, noch die Freunde zu begegnen vermochten; erst nach sechs Monaten ward der Groll besänftigt. Das beirrte nicht den Plan des Tiefgekränkten, England für immer zu verlassen. Er schiffte hinüber nach Amerika, wo man ihn schon einmal jubelnd empfangen hatte<sup>1)</sup>; aber auch bis dahin warfen die Londoner Ereignisse ihren Schatten. Und Kean zog wieder heimwärts, verbittert, im Innersten erschüttert. Glänzende Darstellung wechselte jetzt mit Gedächtnißschwäche und matter Ausführung; ein Gastspiel in Paris wurde zum Mißerfolg [1828]; geistiges Getränk mußte das Erlöschen des Körpers für den Augenblick besiegen. Zum letzten Mal betrat er die Bühne am 25. März 1833 als Othello, mit seinem Sohne Charles als Iago. Dieser fand ihn vorm Beginn zusammengesunken im Lehnstuhl. „Mir ist sehr schlecht,“ murmelte er; „ich werde nicht spielen können.“ Ein Glas Brandy und Wasser, so heiß als möglich, that den gewohnten Dienst. Kean raffte sich auf, ward empfangen wie einst, sein Spiel zeigte das alte Feuer. Als Akt III anfangen sollte, sagte er: „Charlie, bleib mir nahe, und wenn ich's fertig bringe, zu knien, dann denke dran, daß du mir wieder aufhilfst.“ Und bei der großen Scene zwischen Othello und Iago versiegte die Kraft, mit den Worten: „Ich sterbe!“ sank er dem Sohn in die Arme, man trug ihn von der Bühne. Edmund Kean starb zu Richmond am 15. Mai 1833, sechsundvierzig Jahre alt, er wurde in der dortigen Kirche bestattet; Dekan und Kapitel der Westminster-Abtei verweigerten die Beisetzung an Garrick's Seite. Mit der Gattin, die getrennt von ihm lebte, hatte er sich noch ausgesöhnt. Der Nachlaß wurde versteigert, um Schulden zu bezahlen, und doch waren Kean's Einnahmen unerhört glänzend seit fast zwanzig Jahren; aber er achtete das Geld nicht und zeigte sich stets freigebig mit vollen Händen — vor allem gegen Jeden, der

<sup>1)</sup> Die erste Gastspielfahrt nach Amerika (1820) brachte glänzende Einnahmen, stürmischen Beifall; dann — ließ Kean's Name das Haus leer, und zwar lediglich deshalb, weil die „Saison“ vorüber war: Schauspielbesuch galt jetzt nicht mehr für „fashionable!“

einst dem armen Komödianten Freundlichkeit erwies. Von Lord Byron erhielt er die folgenden Zeilen:

Du strahlest, Sonnensohn!  
Der Genius, welcher deinen Geist erleuchtet,  
Holt' aus dem Himmel all sein reines Licht.  
Du fesselst mit vollkomm'ner Meisterschaft  
Die Leidenschaften — sie gehorchen dir;  
Und jede Thräne tiefverborgen schlummernd  
Im Born des Herzens, hört auf deinen Ruf.  
Da ist nicht Lust noch Leid der Sterblichen  
Und keine Leidenschaft der Menschlichkeit,  
So dir, als ihrem Herrn, nicht huldigte.  
Die Gottheit, der du treu bist, heißt Natur —  
Nur ihren Altar sucht der Genius;  
Dort bringst du dar den stolz entflammten Geist:  
Zum Reich des Ruhmes treibt dich seine Macht.  
Dorthin im Lorbeerkranz, der voll dein eigen,  
Geb' ich Geleit dir zur Unsterblichkeit! —

Und wiederum sollte die tragische Muse nicht verwaist sein. William Macready, geboren zu London am 3. März 1793, war der Sohn eines wandernden Schauspieldirektors. In verschiedenen kleinen Schulen erwarb er die ersten Kenntnisse und vollendete seine klassische Ausbildung zu Rugby. Er wollte die Rechte studieren; aber der Vater bedurfte geschäftlichen Beistands, so betrat der Sohn mit siebzehn Jahren die Bretter als Romeo, welchem Hamlet folgte. Die Gesellschaft verweilte dann in Newcastle [1811]. Mrs. Siddons kam dahin auf der Durchreise, zu zwei Gastrollen; an beiden Abenden spielte Macready mit ihr. Nach dem Schluß der zweiten Vorstellung sagte sie ihm: „Ihr Weg ist der rechte, nur vergessen Sie niemals — Fleiß, Fleiß, Fleiß! Und nicht heirathen vor dem dreißigsten Jahre: ich weiß, was es heißt, studieren müssen in Ihrem Alter und daneben für Kinder sorgen. Das ist Nichts: Ihre Sorge verlangt die Kunst — also nicht nachlassen im Fleiß, und der Erfolg ist gewiß. Aber Sie wollen heute noch zu Balle gehn — da halt' ich Sie nicht auf. Nur gedenken Sie meines Wortes: immer fleißig! und Gott segne Sie.“ — Macready ging an dem Abend zu Balle, allein das goldne Wort der Mrs. Siddons war nicht tauben Ohren gepredigt. Der verdiente und beliebte Schauspieler Charles Mayne Young aus Kemble's Schule [1777—1856], den er später überholen sollte, gab ihm noch die nützliche Lehre: „Junger Mann, Sie verschwenden Ihre Kraft ohne Noth: das halbe Feuer wäre mehr als ausreichend.“

Macready war des Vaters sichere Stütze; er mußte oft selbständig auftreten, wenn die Gesellschaft sich theilte, um gleichzeitig an verschiedenen Orten zu spielen: so wurde die Bühnenleitung praktisch erlernt. Dann zog er weiter auf eigne Hand, abwechselnd mit den besseren Bühnen in England, Schottland, Irland, und versäumte nicht, allmählich die übrigen großen Shakespeare-Rollen sich anzueignen; dabei betrug sein wöchentliches Einkommen 20 £. So war freilich das Engagement für Coventgarden auf drei Jahre — mit 16, 17, 18 £ nur eine Verschlechterung, aber die Theatersprache hielt fest an dem Spruch: „Wer Stern sein will, der muß den Londoner Stempel tragen!“

Auf den Brettern von Coventgarden erschien der Dreiundzwanzigjährige zuerst [16. September 1816] als Orest in *The Distressed Mother*, einer beliebten Uebertragung von Racine's Andromache. Edmund Kean erklärte, daß er den Orest niemals so vollendet gesehen habe. Zunächst folgten nun unerfreuliche Jahre. Die ersten Rollen befanden sich in sicheren Händen, und Schauspielerhände pflegen den Rollenbesitz festzuhalten. Da fiel auf Macready nur das Minderbedeutende — meist waren's ruchlose Bösewichter, mit denen die Gunst des Publikums schwer zu fesseln ist. Allein, was diesen Galgenkandidaten abging an persönlicher Liebenswürdigkeit, das suchte die Kunst mit stetem Fleiß zu ersetzen — deshalb fehlte nicht wachsende Anerkennung. Im Jahre 1819 zeigten die Zustände des Coventgarden-Theaters ein trübes Bild: gute Kräfte schieden aus, das Haus blieb leer, denn im nahen Drurylane spielte Edmund Kean. Man mußte der Menge Neues, Verlockendes bieten: Macready sollte auftreten als Richard III. Er weigerte sich — galt's doch eine Lebensfrage! Wohl konnte der Erfolg ihn hoch emportragen, allein der Mißerfolg vernichtete seinen Ruf — und in dieser Rolle ward Kean bewundert. Die Bühnenleitung gab nicht nach, am 19. Oktober las man auf den Theaterzetteln: „Nächsten Montag das historische Trauerspiel Richard III., Herzog von Gloster — Mr. Macready, sein erstes Auftreten in dem Charakter.“ Ihm sank der Muth vollständig, aber nun gab's keinen Ausweg mehr. Acht Tage noch, und mit Macht wurde studiert. Er wollte nicht einzelne Stellen hervorspringen lassen, um durch diese zu blenden: der große Heuchler, der Mann süßen Worts, rascher That sollte dastehn in voller lebendiger Erscheinung. So kam denn der verhängnißvolle Montag. Das gedrängte Haus empfing den Helden wohlwollend, die Bei-

fallszeichen wurden lauter, länger, der Auftritt mit Tyrrel nach dem Morde beider Prinzen (IV, 3) entschied den Sieg. Die Kritik unterschrieb das Urtheil der Zuschauer, sie erklärte dies Charakterbild für durchaus original, ohne sichtliches Streben nach Originalität, ohne Verwendung kleinlicher Mittel zur Erzielung plötzlicher Wirkung. Vier Wochen später mußte Macready den Coriolan spielen: hier wurde die frische Erinnerung an Kemble bedenklich. Aber auch diesmal lohnte ihm der Erfolg: man rühmte die Würde, mit welcher der Patrizier seine Toga trug. Jetzt ergab sich von selbst die widerwillige Anerkennung der Kollegen — sein Anspruch auf erste Rollen ließ sich nicht mehr bestreiten, und das spornte nur den Fleiß. Im Jahre 1823 war Macready am Drurylane-Theater engagiert, er sollte mit Kean mehrmals zusammen auftreten, nach dem Plane des Bühnenleiters, aber Kean verweigerte das entschieden, seine Antwort lautete: „Charles Young wäre mir gleichgültig — mit Macready will ich nicht spielen.“

Dieser begründet jetzt die glücklichste Häuslichkeit, seine Gattin wird die Schauspielerin Miss Atkins, eine alte Liebe. Er schreitet immer noch vorwärts, sein Spiel bewährt sich auch jenseit des Oceans [1826]. Bis hierher schrieb Macready das eigne Leben; 1827 beginnen die flüchtigen Aufzeichnungen im Tagebuch, jedes Jahr eingeleitet durch ein kurzes lateinisches Gebet, durch klassische Denksprüche. Am Jahresschluß wird die Gesamteinnahme und Ausgabe vermerkt, immer bleibt ein Ueberschuß, größer oder geringer. Strengste Selbstkritik findet sich stets — zunächst an dem eignen Charakter: er giebt Rechenschaft über seine Fehler, um sie abzulegen; sodann trifft die Kritik den Schauspieler Macready, der bei jeder Wiederholung einer Rolle dieselbe gewissenhaft von Neuem studiert, um ihr in allen Theilen gerecht zu werden, und der doch meist von seiner Leistung unbefriedigt ist, wenn das Publikum ihm reichen Beifall gewährte. Erst gegen den Schluß der Bühnenlaufbahn lauten die Urtheile günstiger. Daneben laufen Notizen über seine Beschäftigung mit griechischen und römischen Klassikern, mit der Literatur des Tages — als Erholung vom Beruf. Am 40. Geburtstag heißt es: „Was war mein Leben? Verschleuderung des geistigen Pfundes, das mir anvertraut ward, ein Mißbrauch guter Gaben.“ Und ferner, drei Jahre später [18. März 1836]: „Das ist der Beruf, den die Menge beneidet, den der Stolz zu verachten sich berechtigt glaubt! Wenn ich von den Brettern komme, ist mein Leib matt und müde, mein Geist abge-

spannt, unbefriedigt. Gezwungen zur Gemeinschaft mit Unwissenheit, Verkehrtheit, hohler Marktschreierei — das erniedrigt die Kunst, der ich meine Kraft widme, die mir einen Gewinn abwirft, kaum ausreichend, um, bei dem mäßigsten Aufwand, für die Tage des Alters zu sorgen, damit meine Kinder künftig nicht darben.“

Macready folgte keiner Schule. Mit dem Muth scharfen Verstandes schuf er sich die eigne Art: sie bestach nicht flüchtig durch leichte Anmuth, aber sie traf das Herz durch Wahrheit; dem vollen Klang der Stimme lieh das Studium beredten Ausdruck; seine Darstellung trug den Stempel der festen Persönlichkeit. Er führte zwei Jahre lang die Bühnenleitung in Coventgarden [1837—1839], andere zwei Jahre in Drurylane [1841—1843] und zeigte hier seine früh erworbene Geschäftskenntniß, zugleich strenge Ordnung, stete Gerechtigkeit. Ausgesprochener Zweck war, das nationale Drama zu heben, weil die Theilnahme der Menge für dasselbe erkaltete: Shakespeare's Schauspiele erschienen in würdigster Ausstattung und Darstellung. Dieser Kunstzweck stand ihm höher als Geldgewinn; allein die gesteigerten nothwendigen Kosten wollten sich nicht ausgleichen mit der Einnahme: man berechnete den Verlust zu 10000 £, deshalb trat er zurück von der Leitung und beschränkte seine Thätigkeit auf Gastspiele bei den größeren Bühnen der vereinigten Königreiche. Zum letzten Mal erschien Macready als Macbeth in Drurylane [26. Februar 1851], er zählte achtundfünfzig Jahre und erfreute sich des vollen Besizes seiner reichen Mittel. Das Tagebuch sagt: „Ich spielte Macbeth wie niemals, niemals zuvor, mit einem Leben, einer Kraft, Wahrheit und Würde, wie mir's früher nie gelang bei der Darstellung dieses Lieblingscharakters. Ich fühlte Alles, Alles was ich that — darum fühlten die Zuschauer mit mir. Ich wuchs mit dem Stück und stand beim Schluß auf der Höhe.“ — Drei Tage später beging man das Abschiedsmahl für den Scheidenden: mehr als Sechshundert hatten sich eingefunden, darunter die Ersten des Landes, die Spitzen der Kunst und Wissenschaft. Edward Bulwer Lytton führte den Vorsitz; sein Trinkspruch pries Macready als Menschen, als Bühnenleiter, als Schauspieler; diesem galt das Wort: „Bei all den Gestalten, die er schuf, die uns lebendig vor Augen stehn, sagten wir nicht — „Wie gut war Das gesprochen!“ oder „Wie fein war Das gespielt!“ aber wir empfanden tief in der Seele die Treue des Charakterbildes.“ —

William Macready zog sich auf's Land zurück, in den Kreis

der Familie; er starb achtzig Jahre alt am 27. April 1873, sein Grab ist zu Kensal Green.

Kemble, Kean, Macready — so verschieden im Leben wie auf der Bühne! Und doch ward jeder gepriesen als erster Schauspieler seiner Gegenwart. Der Zufall hat es gefügt, daß alle Drei zu gleicher Zeit in London auftraten [1817] — Kemble scheidend von der Bühne, Kean die Sonne des Tages, Macready im Beginn seiner Bahn. Und der Zufall führte damals — aus Frankreich und Deutschland — zwei Männer nach London, deren Urtheil anerkannt wird, auch außer ihrer Heimath: Talma hieß der Franzose — der Deutsche Ludwig Tieck. Talma sah Kemble den Greis als Posthumus im Cymbelin, er sagte: „Ich meine, sein Spiel ist ungleich und gebunden durch ein falsches System. Gelegentliche Züge der Natur zeigen, daß er weiß, wie es sein soll, und das Publikum weiß dies auch, denn es beklatschte solche Züge und gähnte bei dem Uebrigen.“ Von Kean äußerte er: „Der ist ein prächtiger ungeschliffener Edelstein; poliert und abgerundet wäre er ein echter tragischer Schauspieler.“ — Ausführlicher begründet sein Urtheil Ludwig Tieck, stets Verfechter der Schröderschen Schule, des einfachen, natürlichen Spiels. Er findet, daß bei Kemble's jüngeren Rollen: Posthumus, Hamlet, Brutus, Percy — die Zeichen des Alters, der versiechenden Kraft allzu lebhaft hervortraten. Ueber den Posthumus heißt es: „Die Engländer erklären selbst, diese Rolle sei immer schon eine seiner schwächsten Leistungen gewesen — wie viel mehr jetzt! Das Organ ist schwach und tremulierend, aber voll Ausdruck, jedes Wort gefühlvoll und verständig betont; zwischen jedem zweiten und dritten Wort tritt eine bedeutende Pause ein, und die meisten Verse der Reden enden in der Höhe. Diese so zu sagen musikalische Deklamation schloß alles wahre Spiel aus. Hie und da sah man den großen Meister, z. B. in II. Akte, wo Jachimo sein gutes Glück erzählt: dies Verzweifeln gemischt mit Zorn, das Schöpfen neuer Hoffnung und das Zurücksinken in die Trostlosigkeit wurde vortrefflich gesprochen und gespielt — man sah deutlich, daß Kemble, wenn er nicht der Manier und einer einseitigen Schule sich ergeben hätte, ein wahrhaft großer Schauspieler geworden wäre.“ Sodann vom Kardinal Wolsey: „Diese Majestät im tiefen Schmerz; dieses Herz, das schon gebrochen ist, sich aber noch einmal, den schadenfrohen Freunden gegenüber, in seiner ganzen Kraft erhebt; dieses Zittern der Stimme, die nach schwerem Kampf den festen männlichen Ton wiedergewinnt — alles Das war

unvergleichlich, von höchster Trefflichkeit und Vollendung. Der Kenner des Dichters entdeckte neue Schönheiten fast in jedem Verse. Es ist schwer, den Genuß zu bezeichnen, wenn sich ein großer Dichter und ein großer Darsteller auf solche Weise begegnen.“ — Minder günstig lautet Tieck's Urtheil über Edmund Kean: „Der Bühnenheld des Tages ist eigentlich Kean. Diejenigen, die in manchen Tadel Kemble's, seiner Manier und Schule einstimmen, setzen voraus, daß ihr vergötterter Liebling über jede Kritik erhaben sei. Kean ist ein kleiner, fein gebauter Mann, von rascher Beweglichkeit, mit braunen, geistreichen und ausdrucksvollen Augen. Ich war sehr begierig, seinen Hamlet zu sehn. Alles Heitre, alle witzigen Einfälle, die beißenden bittern Stellen wurden von ihm im besten Ton des Lustspiels gegeben. Mit dem tragischen Theil der Rolle wußte er eigentlich Nichts anzufangen. Seine Recitation ist der Kemble's ganz entgegengesetzt. Er spricht Alles rasch, oft eilig, so daß die Würde des Gegenstandes darunter leidet. Bei den Accenten und Pausen verfährt er aber noch willkürlicher als Kemble, legt auch oft durch stummes Spiel oder Anhalten und dergleichen Künste einen andern Sinn in den Vers, als man gemeinhin darin erblicken kann. Sein Starren, Auffahren, Herumdrehen, eine Rede, die er scheint fallen zu lassen, plötzlich mit der größten Kraft wieder aufnehmend, rasch abgehend, langsam doch unvermuthet wiederkehrend — von allen diesen epigrammatischen Ueberraschungen hat sein Spiel den größten Ueberfluß; er ist unerschöpflich in Erfindungen, seine Rolle auf diese Weise in tausend kleine pikante Bonmots, tragisch oder komisch, zu zerstückeln; und diese geistreiche Art, seine Aufgabe gewissermaßen ganz umzuarbeiten, ist es auch wohl, was ihm die Gunst des Publikums, vorzüglich der Damen, gewonnen hat. Als Richard III. im Zelt (V, 3) fuhr er aus dem Schlafe auf. Aber wie! — Er hatte sein bloßes Schwert neben sich; auf dieses gestützt wollte er vorgehn, sank in die Knie, stürzte zurück, als er sich doch erheben wollte, hielt nun den andern Arm hoch empor, der bis in die Fingerspitzen hinein heftig zitterte: so starrend, in stummer Angst bewegte er sich auf den Knien, mit starken Convulsionen zwar, aber doch langsam, bis in das Proscenium, immer zitternd und das Publikum mit weit offenen Augen anschauend. Ich weiß nicht, wie lange dieses thörichte stumme Spiel währte; das mir wie die Künstelei eines Seiltänzers erschien; aber als er nun nach geraumer Zeit den Monolog hersagen wollte, da mußte er wegen des über-

mäßigen Beifallklatschens beinahe noch eben so viele Zeit warten, bevor er beginnen konnte.“ — Aus Tieck's Bericht läßt sich Kean's Darstellungsart deutlich genug erkennen. Wenn dieselbe stets fortzureißen vermochte, so liegt darin nichts Unerklärliches: ein Hamlet ganz nach Kean'scher Spielweise findet noch heute in Deutschland aller Orten Bewunderung — und nicht bloß bei der Gallerie. Schon vor länger als hundert Jahren machte Mademoiselle Clairon, Frankreichs Tragödin, die Bemerkung: „Das Publikum überlegt nicht. Man ist immer sicher, durch laute Stimme, durch reiches Geberdenspiel, durch wunderliche Uebergänge der Menge zu gefallen.“ — Nebenher vertritt die Theaterpraxis den Satz: „Auch der begabte Schauspieler soll nicht zu lange bei kleinen Wandertruppen wirken; was ihm von dort anklebt, das wird — selbst unter günstigsten Verhältnissen — kaum ganz zu verwischen sein.“ — Den Jüngsten unserer Dreizahl, William Macready, sah Tieck nur in dem schwachen Stücke: Der Apostat; er sagt von ihm: „Der Bösewicht wurde so vortrefflich dargestellt, so rasch, wahr und kräftig, daß ich mich (wie mir in England noch nicht begegnet war) in die besten Zeiten der deutschen Schauspielkunst zurückversetzt fühlte. Wenn der junge Mann diesen Weg verfolgt, so muß er es weit bringen können.“

Tieck widmet auch warme Anerkennung der Miss O'Neill (später Lady Becher), Mrs. Siddons würdiger Nachfolgerin: „Eine schöne Gestalt, das Gesicht reines Oval, sprechend in allen Zügen, die Stimme kräftig und klar. Diese Großheit, einfache Naivetät, erhabene Natur, welche in ihrem Spiele als Desdemona rührend und erschütternd entwickelt wurden, habe ich nie gleich vollendet gesehn; keine Darstellung, die so tief eindringend und doch in jedem Moment graziös gewesen wäre. Ich hörte wieder einmal jenen reinen und klaren weiblichen Ton, der das Herz allein schon rührt, nicht jenen tiefen knirschenden Schall, der Empfindung und Großheit bedeuten soll.“ —

Englische Kritiker unterschieden beim Schauspieler den klassischen und den romantischen Stil — je nachdem das Spiel mehr strenger Kunstregel gehorchte oder mehr in natürlicher Freiheit sich bewegte: scharfe Abgrenzung ist ja hier unmöglich, weil eben so wenig Kunst der Natur entzogen kann wie Natur der Kunst. Die Kritik erklärte, daß die frühere Schule der Kunst, an deren Stelle Garrick die Schule der Natur gesetzt, durch Kemble wieder zur Blüthe gekommen sei, daß Kean der Natur abermals ihr Recht

gewonnen habe; aber schon bei Garrick tadelte Charles Macklin die Verschwendung des Geberdenspiels. Macready, der nicht alle Regel mit schrankenloser Willkür vertauschen wollte, wurde zwar zur Schule Kemble's gezählt; doch fehlte ihm niemals die Anerkennung seiner durchaus eignen Auffassung und Gestaltung. Den Dreien bleibt das Verdienst, daß sie durch ihre Darstellungen die Liebe des Volkes für Shakespeare lebendig erhielten.

Bei solchem Streben stand es gleichwohl schlecht um das Wort des Dichters. Mit der Wiederbelebung des Theaters durch die Restauration war zugleich eine Fluth der schlimmsten Shakespeare-Verunstaltung hereingebrochen,<sup>1)</sup> welche öfter das Original kaum noch erkennen ließ. Garrick ging zwar auf den ursprünglichen Text zurück, aber er gestattete sich wiederum tiefeingreifende Aenderungen — theils im Interesse packender Bühnenwirkung, mehr noch, um die eigne Rolle und mit dieser seine Person in den Vordergrund zu schieben.<sup>2)</sup> Kemble hatte vierundzwanzig Shakespearestücke für die Bühne eingerichtet, welche gedruckt erschienen;<sup>3)</sup> auch ihm kam es nicht darauf an, Treue gegen den Dichter zu wahren: als Grundlage diente — für Richard III. die alte Bearbeitung von Colley Cibber [1700], für König Lear die von Nahum Tate [1681], welche den Narren strich, den König leben ließ und eine Liebesgeschichte zwischen Edgar und Cordelia einflocht; im Macbeth wurden die Chorgesänge zahlreicher Hexen mit der Musik von Locke beibehalten; fortzulassen versuchte Kemble beim Bankett den Geist Banquo's: da staunten denn die Zuschauer gleich den Gästen des Königs über dessen Thun und Reden, welches

<sup>1)</sup> Jahrbuch IX 41.

<sup>2)</sup> Jahrbuch XIII 267.

<sup>3)</sup> Kemble's „Alterations“, welche auch gedruckt erschienen, betrafen die folgenden Stücke: 1. Komödie der Irrungen — 1780. 1811. — 2. Der Sturm — 1789. 1806. — 3. Coriolan — 1789. 1806. — 4. K. Heinrich V. — 1789. 1801. 1806. — 5. Ende gut, Alles gut — 1793. 1811. — 6. Kaufmann von Venedig — 1795. 1810. — 7. Die lustigen Weiber von Windsor — 1797. 1804. — 8. Viel Lärm um Nichts — 1799. 1810. — 9. Hamlet — 1800. 1804. — 10. K. Johann — 1800. 1804. — 11. K. Lear — 1800. 1808. — 12. Cymbelin — 1801. 1810. — 13. K. Heinrich IV., Th. 1 — 1803. — 14. Macbeth — 1803. — 15. Maß für Maß — 1803. — 16. Othello — 1804. — 17. K. Heinrich IV., Th. 2 — 1804. — 18. K. Heinrich VIII. — 1804. — 19. Die beiden Veroneser — 1808. — 20. K. Richard III. — 1810. — 21. Wie es Euch gefällt — 1810. — 22. Bezähmte Widerspenstige — 1810. — 23. Romeo und Julia — 1811. — 24. Wintermärchen — 1811.

ihnen wie jenen unerklärlich blieb. Außerdem erfolgten höchst willkürlich Striche und Aenderungen; ganze Scenen, nothwendig für's Verständniß, fielen fort; Zusätze fehlten nicht, die Hauptrollen bekamen Reden in den Kauf, welche man einfach andern Personen nahm.

Auch die Darstellung bot genug des Bedenklichen. Garrick als Macbeth erschien noch im französischen Hofkleid, dem entsprechend seine Lady Macbeth im Reifrock; Charles Macklin hatte dann die schottische Tracht eingeführt. An Kemble rühmte man Sorgfalt für Bühnen-Ausstattung und Kostüm: dies Urtheil stellt den Geschmack seiner Zeit in zweifelhaftes Licht. Denn als Posthumus trug Kemble ein langes gelbes Beinkleid, gestickt nach Art der Husarentracht, gelbes Wamms, niederfallenden wallonischen Halskragen, hellblaue seidne Leibbinde, rothseidne Schärpe, über die Schulter herabhängend, und kleinen grauen Hut, dazu als Waffe ein kurzes Schwert, an den Hirschfänger erinnernd. Aehnlich erschienen: Percy, Prinz Heinz, Iago, Cassio. Mochte nun auch dieses wunderliche Kostüm ein für alle Mal romantische oder Ritter-Kleidung bedeuten, so konnte und sollte doch da der Geschmack des Bühnenleiters veredelnd sich geltend machen. Ebenso wäre das Pflicht gewesen bei anderer häßlicher Ausschreitung. Macbeth's Hexen erschienen im possenhaftesten Aufzug, mit welchem ihr Spiel übereinstimmte. Wenn im Hamlet der zweite Todtengräber zur Arbeit sich anschickte, zog er sein Wamms aus, dann ein zweites, wieder ein drittes, und so fort bis auf zwölf etwa, von allen Farben und Formen — das währte mehrere Minuten, es erregte den Jubel der Olympier, und diesem trug man Rechnung<sup>1)</sup>. Die übrigen Zuschauer respektierten das altersgraue Herkommen. Kean, obgleich niemals Bühnenleiter, wußte doch manche glückliche Aenderung durchzusetzen, wobei er freilich nur bedacht war auf den eignen Vortheil seiner Spielwirkung. So wurde in König Lear der tragische Schluß wieder hergestellt und im Macbeth die ernste Darstellung der Hexen erreicht.

Erst Macready verhiess als Bühnenleiter, nicht blos den reinen Text Shakespeare's zu bringen, sondern auch in der Ausstattung und Aufführung der Geschichte wie dem Dichter Treue zu wahren — und er hielt sein Wort. Striche verlangte hie und da der Wechsel des Geschmacks, aber Zusätze blieben ausgeschlossen; nur

---

<sup>1)</sup> Tieck a. a. O.

die musikalischen Hexenchöre im Macbeth, geheiligt durch hundert-siebzigjähriges Bestehen, wagte er nicht zu beseitigen. Macready's Vorstellungen erfüllten Alles, was der verständige Zuschauer wünschen konnte, und nachdem dieser richtige Weg einmal betreten worden, mußte er fernerhin maßgebend bleiben: der Schritt zurück war ausgeschlossen, nicht so der Gedanke, noch einen weiteren Schritt vorwärts zu thun.

Samuel Phelps, bewährt als tüchtiger Schauspieler, übernahm 1848 die Leitung des kleinen Sadler's-Wells-Theaters, wo bis dahin nur Wasserkünste und Hanswurstspäße ihr Wesen trieben. Jetzt wurde hier das nationale Drama gepflegt und Shakespeare in einer Ausstattung vorgeführt, welche diejenige Macready's weit hinter sich ließ. Inzwischen hatte Charles Kean, der Sohn Edmund's, wiederholt aber vergeblich um die Gunst London's gerungen; erst sein Hamlet brachte ihm in der Hauptstadt Erfolg, und von da an wußte er als Shakespeare-Darsteller Beifall zu finden. Im Jahre 1850 miethete Charles Kean das Princess-Theater, mit der Absicht, Shakespeare vollendet zu bringen, vor Allem — für das Auge; der Kostenpunkt sollte seine Erledigung finden durch die Anziehungskraft des Neuen. Nun wurden Chroniken, Wappenbücher, Holzschnitte, Miniaturen studiert, Maler und Gelehrte um Beistand ersucht. Das Stadt- oder Landschafts-Bild, die Architektur wie der Raum des Hauses, Werktagskleid und Prachtgewand — alles mußte der Zeit bis in's Kleinste getreu sein. Den Theaterzettel begleitete ein fliegendes Blatt, welches jede historische und archäologische Auskunft ertheilte, unter Bezeichnung der mitwirkenden wissenschaftlichen Autoritäten; so ward beim Publikum die neugierige Schaulust auf's Aeüßerste gereizt. Ein genauer Shakespeare-Text war versprochen; aber starke Striche bedingte stets der zeitraubende scenische Pomp. Die Keanschen Textbücher erschienen gleichzeitig gedruckt, ausführlich erläutert durch Anmerkungen: Tausende von Exemplaren fanden Absatz im Theater, wiederholte Auflagen folgten rasch. Das Unerhörte war an's Licht gestellt!

Im Kaufmann von Venedig sah man, beim Aufziehen des Vorhangs, den alten Marcus-Platz vom Jahre 1600 mit Campanile und Basilika, vor dieser die drei Cedernstämme, als königliche Bannerträger für Cypren, Candia, Morea; Nobili, Bürger, Inquisitoren gehn dort ihrem Berufe nach; Wasserträger, Blumenmädchen kreuzen das Gewühl; Trompetenstöße verkünden den Dogen, der vorüberzieht nebst großem Gefolge — dann erst treten aus der Menge

Antonio, Solanio, Salarino, um ihr Gespräch zu beginnen. Porzia's Saal in Belmont entfaltet die reiche Architektur italienischer Renaissance, der sich aller häusliche Luxus gesellt. Akt II bietet den weiten Blick auf Venedig's Paläste, Kanäle, Brücken; die Gondeln legen an und stoßen ab; vor dem Hause Shylock's entwickelt sich ein Stück venezianischen Carnevals mit Tänzen und Maskenscherzen — bis endlich Jessica von Lorenzo entführt wird. Akt III bringt die Rialtobrücke. Akt IV spielt in der „Sala dei Pregadi“ des Palazzo Ducale: da sitzen um den Dogen schweigende Würdenträger in ihrer Amtstracht; Herolde, Schreiber gehn ab und zu, auf den Gallerien drängen sich neugierige Hörer; buntes Leben allerwärts begleitet die Sitzung. Zum Schluß zeigt Akt V Belmont's Zaubergärten, vom Monde magisch beleuchtet. London jubelte Beifall: die Pracht mußte Jeder gesehn haben; durch ein verbindliches Billet an Charles Kean dankte für den seltenen Genuß William Gladstone, damals noch nicht Ministerpräsident. In ähnlicher Weise folgten weitere Shakespeare-Stücke. Heinrich VIII. bot den feierlichen Aufzug des Kardinals zum Staatsrath, das prächtige Bankett im York-Palast, Gerichtssitzung und Traumgesicht; vom Akt V blieb nur die Taufe der Prinzeß Elisabeth, aber eine Wandeldekoration führte den Zuschauer hinaus aus London bis zur Kirche der Grauen Brüder in Greenwich, wo die Zeremonie nach historischer Beglaubigung stattfand. Das Stück erlebte 100 Vorstellungen, ohne Unterbrechung sich folgend, später noch weitere 50. Auf die gleiche Zahl brachte es der Sommernachtstraum: hier erschien die Herrlichkeit des alten Athen mit Parthenon und Erechtheion; der Wald wimmelte von Elfenschwärmen, dazu Schattentanz und Sonnenaufgang. Siebzehn Shakespeare-Stücke kamen in neun Theaterjahren auf die Bühne des Princess-Theaters, als letztes König Heinrich V.<sup>1)</sup> Da wurden vorgeführt: die Erstürmung Harfleur's, die Schlacht bei Azincourt. Zwischen Akt IV und V sah man, als eingeschobene „historische Episode“: des Königs festliche Heimkehr in seine Hauptstadt, das alte London mit der alten Londonbrücke. Den Chorus sprach „die Muse der Geschichte“ —

<sup>1)</sup> Auf dem Princess-Theater wurden aufgeführt: 1. Was Ihr wollt; 2. Hamlet; 3. Wie es euch gefällt; 4. Der Kaufmann von Venedig; 5. K. Heinrich IV., Th. 1; 6. Die lustigen Weiber von Windsor; 7. K. Johann; 8. Macbeth; 9. K. Richard III.; 10. K. Heinrich VIII.; 11. Das Wintermärchen; 12. Ein Sommernachtstraum; 13. K. Richard II.; 14. Der Sturm; 15. K. Lear; 16. Viel Lärm um Nichts; 17. K. Heinrich V.

Mrs. Kean: sie ward schon gefeiert als Miss Ellen Tree. Diese Vorstellung dauerte, trotz aller Textstriche, vier volle Stunden. Der Dichter gab das Stück auf seinem dürftigen Brettergerüst

mit vier bis fünf zerfetzten schnöden Klingen —

jetzt erschienen die Soldaten zu Hunderten vor den Lampen, und die Ausstattungskosten betruhen über 3000 £: so weit war Shakespeare — hinauf gekommen! — Macready schrieb an Mrs. Pollock: „Vielleicht sollte ich über Heinrich V. kein Urtheil aussprechen; aber wenn ich sah, was bei den Shakespeare-Darstellungen im Princess-Theater fortgelassen und was hinzugethan wurde, dann machte mir's immer den Eindruck, als ob der Text, so viel davon blieb, ein fortlaufender Kommentar zu den Schaustellungen wäre, nicht aber das scenische Beiwerk die Erläuterung des Textes.“ — Charles Kean verließ die Bühne im 48sten Lebensjahre — er hatte genug des Goldes wie des Ruhmes. Das Abschiedsfest veranstalteten ihm [20. Juli 1859] seine alten Genossen von der Schule zu Eton; unter den 550 Theilnehmern — mehr fanden nicht Platz — waren Herzöge, Grafen, Lords, Parlamentsmitglieder, Männer der Literatur und Kunst, Vertreter der Universitäten zu Oxford und Cambridge, im Vorstande saß auch ein geistlicher Herr; auf den Gallerien erschienen an 400 Damen, welche dem Toast für den Helden des Tages durch Wehen mit ihren Tüchern Beifall gaben.

So stehn wir denn nahe der Gegenwart. Wohl hat die englische Bühne zur Zeit abermals ihren „Stern“: Henry Irving, der jüngst Goethe's Faust in höchst fragwürdiger Gestalt auf die Londoner Bretter brachte; allein über den Lebenden und seine rastlose Thätigkeit sind die Akten noch nicht geschlossen.

---